Berlyn 1961

WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN
GESELLSCHAFTS- UND SPRACHWISSENSCHAFTLICHE REIHE · JG. X (1961) 4/5
WISS. Z. HUMBOLDT-UNIV. BERLIN, GES.-SPRACHW. R. X (1961)

Als Manuskript gedruckt

Aus dem Kunstgeschichtlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin,
Direktor: Prof. Dr. Strauß

Die mittelalterlichen Chorgestühle in der Altmark und in Havelberg

Von Hannelore Sachs

Inhalt:

Aufgabenstellung und Stand der Forschung
Die Gestühle des 13. und 14. Jahrhunderts
Die Stendaler Chorgestühlswerkstatt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts
Zur Ikonographie
Stilanalyse und Datierung
Die Gestühle des frühen 16. Jahrhunderts
Abbildungsverzeichnis
Fotonachweis

Aufgabenstellung und Stand der Forschung

Die Untersuchung, die 1960 gelegentlich des Universitätsjubiläums als Dissertation vorgelegt wurde, erfaßt die erhaltenen mittelalterlichen Chorgestühle und Gestühlsreste der Altmark und Havelbergs von den Anfängen im 13. Jahrhundert bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.

Diese Werke wurden bisher weder wissenschaftlich untersucht noch photographisch vollständig erfaßt und veröffentlicht, da die Kunst der Altmark — abgesehen von wenigen Ausnahmen — bisher von kunstgeschichtlicher Seite weitgehend unbeachtet blieb. Es kommt hinzu, daß selbst die Inventarwerke für dieses Gebiet zum Teil veraltet sind, wie z. B. für Havelberg, oder — wie für die Städte Salzwedel und Stendal — nicht vorliegen, da ihre Bearbeitung noch nicht abgeschlossen ist. Lediglich über das mittelalterliche Stendal erschien 1929 in der Reihe „Deutsche Bauten" eine kleine Stadtmonographie von L. Schürenberg, die auch die Stendaler Gestühle erwähnt und erste richtunggebende stilistische Hinweise dazu enthält. Sie beruhen auf den gründlichen Untersuchungen, die L. Schürenberg als Vorarbeit für den Inventarband der Stadt machte, der seit ihrem Tode im Landesamt für Denkmalpflege in Halle weiterbearbeitet wird.

Auch die speziellen Forschungsarbeiten über mittelalterliches Chorgestühl[1]) zählen die Gestühle nur teilweise in Tabellen oder Übersichten auf, meist mit falschen Datierungen, ohne Würdigung ihres plastischen Schmuckes und eine Einordnung in die aufgestellten Gestühlstypen. Diese Vernachlässigung der altmärkischen Gestühle zugunsten oft qualitätsloserer Werke aus Süd- oder Westdeutschland beruht auf der Unkenntnis der altmärkischen Kunst im allgemeinen. Der figürliche Schmuck der Gestühle beweist aber, daß hier fast unbekannte Werke der Holzplastik vorhanden sind, die die sonst in der Mark erhaltenen überragen. Der Grund dafür mag in dem im 13. und 15. Jahrhundert in großem Maße betriebenen Fernhandel zu suchen sein, dem die altmärkischen Städte ihre wirtschaftliche Blüte in diesen Zeiten verdanken. Diese weitreichenden Handelsverbindungen wirkten sich maßgeblich in der Kunst dieser Landschaft aus. Auch in der Plastik dominieren immer wieder Einflüsse der Nachbargebiete. Die Hauptwerke erweisen sich als Ausläufer erstrangiger auswärtiger Kunstzentren, und dieser Herkunft verdanken sie ihre Qualität.

Den Ausgangspunkt und auch den Mittelpunkt der Arbeit bilden die in den drei größten Stendaler Kirchen erhaltenen und mit reichem Skulpturenschmuck versehenen Gestühle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zusammen mit Fragmenten eines Gestühls aus der Salzwedeler Katharinenkirche und einem Zweisitz im Havelberger Dom erweisen sie sich alle als Arbeiten einer Werkstatt. Die Fülle des figürlichen Dekors an den Wangen und Misericordien dieser Ge-

[1]) F. Neugass: Mittelalterlaches Chorgestühl in Deutschland, Studien zur dtsch. Kunstgeschichte H. 249, Straßbg. 1927; W. Loose: Die Chorgestühle des Mittelalters, Heidelberger kunstgeschichtl. Abhandlungen Bd. 11, Heidelberg 1931; R. Busch: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten, Hildesheim, Leipzig 1928.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

stühle ist eine wesentliche Bereicherung der norddeutschen Plastik aus der Zeit des „weichen Stils". Hinzu kommen ikonographische Besonderheiten, die den Anstoß zur Untersuchung der Bedeutung der Typologie im späten Mittelalter gaben.

Die übrigen behandelten Gestühle stehen hinsichtlich der Qualität des figürlichen Schmuckes hinter dieser Werkstatt zurück oder sind nur in Resten erhalten, aber auch sie lohnten eine Bearbeitung im Rahmen der allgemeinen Entwicklung der deutschen Chorgestühlstypen.

Die Chorgestühle im Dom zu Havelberg wurden — obgleich der Ort schon zur angrenzenden Prignitz zählt — in die Betrachtung miteinbezogen, da sich nicht nur bei den Gestühlen des 15. Jahrhunderts ein Werkstattzusammenhang mit Stendal zeigte, sondern die Havelberger Kunstwerke allgemein in unmittelbarem Zusammenhang mit dem benachbarten altmärkischen Kunstkreis stehen. Die geographische Lage, der weitreichende Einfluß Stendals sowie die Beziehungen zwischen dem Bistum Havelberg und dem Domstift Stendal begründen das.

Die Grundlage der Arbeit bildet die faktologische Erfassung der Chorgestühle durch Beschreibung und photografische Aufnahmen aller Details. Die daran anschließende Untersuchung erstreckt sich vornehmlich auf folgende drei Komplexe:

1. Die Einordnung der altmärkischen Gestühle in die Entwicklung der deutschen Chorgestühle, ihr Anteil am Verschmelzungsprozeß der Chorgestühlstypen im späten Mittelalter.
2. Die Stilanalyse des plastischen und ornamentalen Dekors zum Zwecke der Datierung, der Aufdeckung von Werkstattzusammenhängen und Ermittlung der Einflußbereiche für die altmärkische Plastik.
3. Die ikonographische Untersuchung dient der Deutung einiger ungewöhnlicher Reliefdarstellungen. Die dadurch in den Mittelpunkt gerückten typologischen Programme an Chorgestühlen ergeben Thesen über die Bedeutung des Klerus bzw. Bürgertums als Auftraggeber in dieser Zeit. Der typologische Sinngehalt der alttestamentlichen und legendären Szenen wird entsprechend der als Quelle dienenden Handschrift angeführt.

Die Gestühle des 13. und 14. Jahrhunderts

Im ausgehenden 12. und frühen 13. Jahrhundert erfolgte in der Altmark die Gründung von Städten, die sich rasch vergrößerten und zu einer ersten wirtschaftlichen Blüte bereits im 13. Jahrhundert gelangten. Infolge ihrer geographischen Lage war die Altmark ein wichtiges Umschlag- und Durchgangsgebiet zwischen West und Ost, Nord und Süd. Daher entwickelte sich frühzeitig ein weitreichender Fernhandel, insbesondere in den Städten Salzwedel und Stendal. Hier entstanden mit dem rapiden Anwachsen der Einwohnerzahl in diesem Jahrhundert in rascher Folge die ersten Monumentalbauten, die Kirchen und Rathäuser. Sie alle sind in ihrer ursprünglichen Form heute nicht mehr erhalten. Nur Reste davon — auch des plastischen Schmuckes — finden wir in den spätgotischen Prachtbauten, denen die ursprünglichen Anlagen im 15. Jahrhundert weichen mußten. Auch die vermutlich einstmals vorhandenen Chorgestühle der frühen Zeit kennen wir nicht, sie sind durch die später zu besprechenden des 15. Jahrhunderts ersetzt worden. Lediglich der Dom zu Havelberg birgt heute noch zwei Gestühlsreihen, die dem 13. Jahrhundert angehören und damit zu den ältesten erhaltenen deutschen Gestühlen zählen (Abb. 1 u. 3).

Das Bistum Havelberg wurde 948 gegründet und ist neben Brandenburg das älteste der Mark. Der imposante Backsteinbau des Domes geht auf die 1170 von Prämonstratensern errichtete dritte Kirche an dieser Stelle (Form einer romanischen Basilika) zurück; nach einem Brande im Jahre 1279 wurde sie in die noch heute stehende gotische Gewölbebasilika umgebaut. Aus der Zeit dieses Umbaues dürften die ältesten Stücke der Innenausstattung stammen, unter ihnen die älteren Gestühlsreihen. Sie sind aus starken Eichenbohlen gearbeitet und zeigen sehr klobige, zum Teil handwerklich grobe Formen, die auf einen mit der Volkskunst vertrauten einheimischen Handwerker schließen lassen. Vermutlich war es — ähnlich wie an der bekannten Gestühlswange aus Poehlde im Hannoverschen Landesmuseum — ein Mönch des Prämonstratenser-Stiftes, der diese sehr eigentümliche und zugleich eigenständige Wangenform schuf. Der spärliche ornamentale Dekor — dicke gerollte Knollen oder einzeln stehende etwas ausgezehrte Weinblätter in den Medaillons der Wangenaufsätze — läßt eine Nachbildung architektonischer gotischer Formen erkennen. Das Rundmedaillon ist geradezu ein getreues Abbild der Gewölbeschlußsteine im Havelberger Domkreuzgang. Nach urkundlichen Berichten ist bekannt, daß der aus romanischer Zeit stammende Dom 1279 von einem verheerenden Brande stark zerstört und unmittelbar darauf wieder auf- und umgebaut wurde. So liegt die Vermutung nahe, daß die für Havelberg neuen gotischen Formen durch die Steinmetzen und ihre Musterbücher an den einhei-

mischen Schnitzer des Gestühls vermittelt wurden.

Die danach angenommene Datierung um 1280 oder bald danach rückt Havelberg in die Reihe der ältesten deutschen Gestühle überhaupt. Schriftquellen[2]) belegen uns zwar das Vorhandensein hölzerner Klappsitze schon für das 11. Jahrhundert, jedoch ist das früheste auf uns überkommene Beispiel der Rest eines Gestühls im Dom zu Ratzeburg aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert; vollständige Anlagen sind erst aus der Mitte bzw. der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten. Von den wenigen Werken aus dieser Zeit fallen die rheinischen (Xanten, Köln, Wassenberg etc.) zum Vergleich aus, da sie den rheinisch-französischen offenen Gestühlstyp (ohne Dorsal mit offenen Seitenwangen) zeigen. Lediglich die Reste des schon erwähnten Gestühls aus Poehlde und der Klosterkirche zu Loccum weisen ebenfalls wie Havelberg die älteste Form des östlichen geschlossenen Typs auf. Die Havelberger Bänke nehmen aber unter ihnen eine Sonderstellung ein, da ihre Wangen durch die C-förmige Einbuchtung an der einen, durch die Volutenbildung an der anderen Seite eine Angleichung an die rheinische Form verraten, während sie in der Bildung des Dorsals und der Pultwangenaufsätze eindeutig den östlichen Typ vertreten. Diese ungewöhnliche Wangenform tritt nur noch an einem Gestühl in Brandenburg a. d. Havel wenig später auf und wirkte von hier aus auf die Gestühle der Bettelordenskirchen in Erfurt aus dem beginnenden 14. Jahrhundert, die eine Variante davon sind. Es ist danach anzunehmen, daß es sich um eine landschaftlich gebundene eigenständige Form handelt, die vielleicht schon aus der Kenntnis beider Gestühlstypen erwuchs, in Havelberg selbst aber auch Elemente der Volkskunst verarbeitete.

Zwei weitere Gestühlsreihen im Havelberger Dom gehören bereits dem 14. Jahrhundert an (Abb. 2). Aus dieser Zeit sind original nur die beiden hohen Wangen der südlichen Reihe erhalten. Die anderen Teile entstammen einer Erneuerung in barocker Zeit, die in den Wangen das gotische Gestühl nachahmt und nur die Pultbänke mit zeitgenössischem Dekor verzierte.

Im Aufbau des Gestühls zeigt sich in der hochgezogenen durchbrochenen Laubwerkranke, die dem Maul eines Löwen entwächst, die Beziehung zu den gleichzeitigen norddeutschen Gestühlen, vor allem zu Lübeck. Auch die im unteren Wangenfeld stehenden Relieffiguren zeigen Parallelen zum Figurenstil der Lübecker Gestühle und des Erfurter Domgestühls („Ostwangenmeister"), ohne daß dabei an einen direkten Werkstattzusammenhang zu denken wäre. Eine weitere Arbeit des Havelberger Gestühlsmeisters ist dagegen ein Holzrelief mit einer Kreuzigung in der Sakristei des Havelberger Domes. Diese Werke zeigen alle die gleiche Stilstufe jener konventionellen Schematisierung der französischen Hochgotik, wie sie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch französische Elfenbeine und Miniaturen verbreitet als eine Art „internationalen" Stiles bis in die östlichen Kolonialgebiete ausstrahlte. Charakteristisch für diese Ausläufer der höfischen Gotik ist eine gewisse Erstarrung und Verniedlichung. Die Köpfe der Heiligen sind von einer geschwisterhaften Ähnlichkeit in ihrer Verallgemeinerung, der Dreiecksform und dem kindlichen Ausdruck. Sie sind zu groß im Verhältnis zu den zierlichen S-förmig gebogenen Körpern, die so unplastisch in die Fläche gedrückt sind, daß sie wie die Umsetzung einer Zeichnung ins Relief anmuten.

Die Datierung des Gestühls läßt sich auf Grund der Stilkritik nur annähernd auf 1330/40 festlegen.

Von besserer Qualität ist der Skulpturenschmuck eines Chorgestühls aus der Marienkirche zu Salzwedel (Abb. 4—9). Es entstand in der Mitte des 14. Jahrhunderts und dokumentiert den entscheidenden stilistischen Wandel in dieser Zeit, der sich in der Zunahme der realistischen Züge zeigt.

Dieses Jahrhundert ist sonst in der Altmark rar an Kunstwerken, verursacht durch die politischen Unruhen im Lande und die sozialen Umschichtungen. In dieser Zeit spielen sich in den altmärkischen Städten heftige Kämpfe zwischen dem Patriziat und den Zünften ab, wobei mit dem Sieg der Handwerker über die reiche Gewandschneidergilde zumindest in Stendal vorübergehend eine gewisse Demokratisierung erreicht wurde. Trotz dieser progressiven gesellschaftlichen Entwicklung brachte die Zeit für die altmärkischen Städte einen vorübergehenden wirtschaftlichen Niedergang durch den Rückgang des Handels. Die über ganz Mitteleuropa laufende Pestwelle von 1349/50 wird die verworrene Situation der Mark noch verstärkt haben. Es verwundert daher nicht, daß in dieser Zeit keine wesentlichen Monumentalbauten in den altmärkischen Städten entstanden sind.

Im Aufbau des Salzwedeler Gestühls fällt die fensterartige Durchbrechung des Wangenbrettes oberhalb des Sitzes auf, in die jeweils zwei Figuren gestellt sind, während die untere Hälfte ein Relieffeld aufweist. Das ist eine Form,

[2]) Constitutiones Hirsaugensis des 11. Jh., zitiert nach Reiners: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik, Straßburg 1909, S. 7 ff.

die an den niederrheinischen und westfälischen Gestühlen des 15. Jahrhunderts üblich ist und aus der Verschmelzung der beiden erwähnten Gestühlstypen (offener rheinischer und geschlossener östlicher) entstanden ist. Die frühesten Beispiele des neuen Types wurden bisher nur an hessischen Gestühlen nachgewiesen[3]), aber das Salzwedeler Chorgestühl beweist, daß auch die Altmark ihren Anteil an diesem Verschmelzungsprozeß gehabt haben muß.

Dargestellt sind als Relieffiguren an den Pultwangen vier stehende Propheten mit Spruchbändern, an den hohen Wangen der nördlichen Reihe folgende vier alttestamentliche Szenen: Der Sündenfall, die Kundschafter mit der Traube, David und Goliath und die Errichtung der ehernen Schlange. Die drei letzteren sind an Chorgestühlen häufig verwendete Motive, da sie als Prototypen für Christus und seine Kreuzigung zu dem am Altar sich vollziehenden Meßopfer in Beziehung zu setzen sind.

Die Zusammenfassung des in diesen vier Reliefs ausgedrückten Gedankens — die Überwindung der Erbsünde durch den Kreuzestod Christi — findet man noch einmal an den Wangen der Südseite in der Gegenüberstellung von Ecclesia und Synagoge. Sie symbolisieren die Überwindung des alten durch den neuen Bund und sind jeweils durch eine kluge bzw. törichte Jungfrau begleitet, als deren Anführerin sie in der mittelalterlichen Kunst geläufig sind. Da Ecclesia aber auch gleich Maria gesetzt wird, ist die Verbindung zu den beiden beliebtesten Marienszenen — Krönung und Verkündigung — geschaffen, die an der Südseite einer Marienkirche ihren angestammten Platz haben. Auch sie stehen hier im Zusammenhang mit dem Sündenfall an der Bank der Nordseite; der ‚alten' Eva, die die Sünde in die Welt brachte, ist die ‚neue' Eva gegenübergestellt, die durch ihren Sohn der Christenheit die Erlösung bringt.

Zur stilistischen Stellung der Figuren wurde bereits von Richard Hamann[4]) und Hans Wentzel[5]) auf die Nähe zu rheinischen Werken hingewiesen. Hamann nennt die Marienkrönung am Marienstätter Altar als unmittelbares Vorbild für die Salzwedeler Krönung. Es fällt aber auf, daß gerade die Marienstätter Skulpturen eine in andere Richtung verlaufende Weiterentwicklung der kölnischen Plastik sind und auch der ikonographische Typ der Krönung ein anderer als in Salzwedel ist. Glaubhafter ist es, die Verbindung dieser Werke darin zu sehen, daß hinter beiden in letzter Instanz als gleiches Ausgangswerk die Kölner Domchorplastik steht. Es sind vor allem die Propheten der Pultwangen in Salzwedel (Abb. 9), die mit gestreckteren Proportionen und einer leichten S-Kurve noch etwas von dem musikalischen Schwung der Kölner Apostel aufweisen. Die Salzwedeler Figuren der hohen Wangen (Abb. 4, 6) sind gedrungener, von einer schweren erdverbundenen Körperhaftigkeit, die durch die dicken herabsackenden Gewänder verstärkt wird. Bei ihnen sind es einige Kopfformen, die Erregtheit des Ausdruckes und die Bartbildung, die noch an die Kölner Skulpturen und ihre reiche Nachfolge gemahnen. Denn nur als letzte Ausläufer der kölnischen Gruppe können die Salzwedeler Figuren angesehen werden, denen eine lange Entwicklungsreihe vorausgeht, die sich an der westfälischen Plastik aufzeigen läßt. Insbesondere eine Madonna aus der Heiligkreuzkirche zu Stromberg[6]), Kreis Beckum (Westfalen) zeigt in der Gewanddrapierung auffallende Übereinstimmung mit der törichten Jungfrau vom Salzwedeler Gestühl. Die leichten Rundfalten über dem Leib mit den dazwischen eingeritzten Graten lassen sich bis ins einzelne vergleichen, nur daß in Salzwedel alles stumpfer und teigiger ist. Schwerer sind hier die Stoffe und verstärken dadurch die Standfestigkeit, das Am-Boden-Verhaftetsein, das bereits auf eine Entstehungszeit kurz nach der Jahrhundertmitte hindeutet. Es zeigt sich darin eine Diesseitigkeit in der Auffassung der Körper, die sich deutlich von den grazilen und schwerelosen hochgotischen Werken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts unterscheidet.

Einen gewissen Fixpunkt für diese Datierung nach stilkritischen Gesichtspunkten gibt im Falle des Salzwedeler Gestühls allein die in der David-Goliath-Szene verwendete Ritterrüstung (Abb. 8), für die sich Vergleichsbeispiele unter den annähernd sicher datierten Grabmälern des 14. Jahrhunderts finden lassen, an denen man den Wandel in der Rüstung, der sich in diesen Jahrzehnten abspielt, sehr genau verfolgen kann.

Der Salzwedeler Goliath trägt den seit etwa 1320 bis über das Knie verkürzten Waffenrock und dazu bereits den losen Handschuh mit der Eisenstulpe sowie die einzelnen Eisenschutzteile an den Knie- und Armgelenken und den erhöhten Helm. Das sind Merkmale, die besonders an den Grabmälern der fünfziger Jahre auftreten, z. B. auf der Grabplatte des Günther von Schwarz-

[3]) F. Neugass a. a. O. S. 67 ff.

[4]) R. Hamann und W. Kästner: Die Marburger Elesabethkirche und ihre künstlerische Nachfolge, Bd. II, Marbg. 1928, S. 278 Abb. 456 und 457.

[5]) H. Wentzel: Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Berlin 1938, S. 20.

[6]) G. Weise: Die mittelalterlichen Bildwerke des KFM zu Berlin und verwandte Bildwerke, Reutlingen 1924, S. 80 ff.

burg im Dom zu Frankfurt a. M. Vor 1340 tritt diese Art der Rüstung noch nicht auf, und nach 1360 ist sie ebenfalls nicht mehr üblich, denn bereits 1370 ist sie völlig durch den neuen Ringelpanzer ersetzt. Innerhalb des gegebenen Zeitraumes von 1340 bis 1360 wird man sich für das Salzwedeler Gestühl für den spätesten Zeitpunkt entscheiden, da die erwähnten Stilmerkmale — die neue Körperauffassung, die gedrungenen Proportionen und die herabsackenden stumpfen Gewandmassen — ihre Parallelen in den Werken der sechziger Jahre haben (z. B. Figuren vom Hl. Grab im Dom zu Halberstadt aus der Severimeister-Werkstatt oder Magdeburger Domgestühl).

Diese weisen ebenso wie die Salzwedeler Gestühlsplastik in der neuen Körperauffassung ein realistisches Moment auf, das als erster Reflex einer sich verstärkenden bürgerlichen Kunstauffassung gelten kann.

Durch die natürlichen Proportionen, die an die Stelle der gotisch überlängten treten, durch die Betonung des Körpers unter dem Gewand und die Annäherung an eine porträthafte Gestaltung (Parlerbüsten) wird hier ein neuer diesseits bezogener Menschentyp gestaltet. Das stellt eine Reaktion gegen den in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der deutschen Plastik dominierenden Einfluß der französischen Hochgotik dar, aber auch eine Reaktion gegen das von der Mystik inspirierte Kunstschaffen mit seiner Askese und Jenseitsausrichtung (Bonner Pietà, Grabmal des Hohenlohe usw.). Wie weit sich die neuen Züge in der Kunst bald nach der Jahrhundertmitte durchsetzten, beweisen die Chorgestühle in Magdeburg und Salzwedel. Trotz ihrer formalen Ableitung von Werken der ersten Jahrhunderthälfte wird auch an ihnen der neue Zeitgeist sichtbar.

Die Stendaler Chorgestühlswerkstatt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Ein großer Aufschwung auf allen Gebieten ist in der Altmark in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu verzeichnen. Die gesamte Mark ist nicht mehr wie im 14. Jahrhundert der Spielball dynastischer Interessen, sondern untersteht seit 1414 dem tatkräftigen Nürnberger Burggrafen von Hohenzollern als neuem Markgrafen. Die Ruhe im Lande ist wiederhergestellt, der Fernhandel blüht noch einmal auf und bringt erneut großen Reichtum in die Städte, der es dem aufstrebenden Bürgertum ermöglichte, seine Macht in großartigen Monumentalbauten zu dokumentieren. Die gewaltigen Kirchen, Rathäuser und Wehrbauten, die prächtigen Tortürme, die heute noch das Bild der altmärkischen Städte bestimmen, entstanden in rascher Aufeinanderfolge in dieser Zeit. Die rege Bautätigkeit brachte auch ein Aufblühen anderer Kunstzweige mit sich. Mit dem Beginn des Domneubaues 1414 in Stendal nimmt neben einer erstrangigen Glasmalerwerkstatt eine umfangreiche Schnitzwerkstatt ihre Tätigkeit auf, die die drei Stendaler Kirchen — das Domstift St. Nicolai, die Pfarrkirchen St. Marien und St. Jacobi —, aber auch die Salzwedeler Katharinenkirche und den Havelberger Dom mit neuen Gestühlen versah.

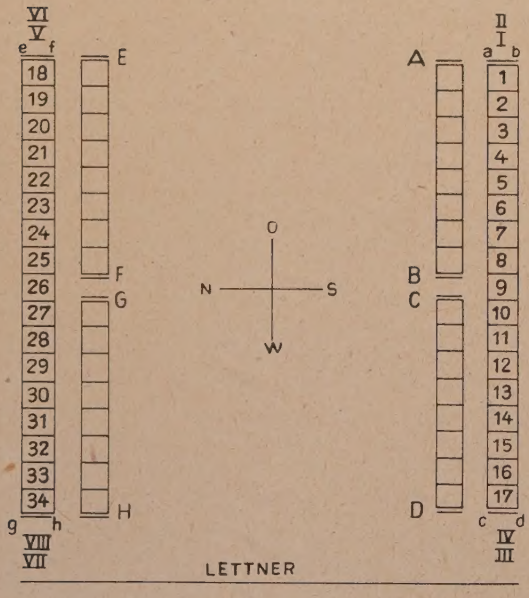
Im Aufbau ist an allen diesen eichenen Gestühlen der östliche geschlossene Typ vorherrschend (Abb. 10). Das hölzerne Dorsal ist entsprechend den einzelnen Klappsitzen mit sparsamem Blendmaßwerk gegliedert. Die hohen Wangen sind mit jeweils zwei Relieffeldern versehen und enden in gesprengeartigen Aufsätzen. Sie zeigen aber einige Besonderheiten, die sonst an den östlichen Gestühlen nicht üblich sind, dagegen an den rheinisch-westfälischen Chorgestühlen des 15. Jahrhunderts auftreten. Es ist vor allem die Beschränkung des figürlichen Schmuckes auf die Innenseiten der Wangen, also den Sitzen zugekehrt, während die Außenseiten, auch da, wo sie frei stehen, nur mit Maßwerkschmuck versehen sind. Am Domgestühl kommt noch die Öffnung des oberen östlichen Relieffeldes hinzu (Abb. 10, 15). Die an den rheinisch-westfälischen Gestühlen übliche fensterartige Öffnung des gesamten Wangenteils oberhalb des Sitzes weist nur das Gestühl aus der Katharinenkirche in Salzwedel auf, dessen Reste heute im dortigen Museum sind. Damit ist schon ein deutlicher Hinweis auf Gestühle wie in St. Andreas in Köln oder St. Reinoldi in Dortmund gegeben. Hinzu kommen noch folgende Einzelmerkmale, die auch die Kenntnis der westfälischen Gestühle voraussetzen; einmal die Form der Rosettenknäufe an allen Gestühlen der Stendaler Werkstatt vor allem aber das am Domgestühl verwendete Maßwerk an den Außenseiten der hohen Wangen (Abb. 15). Die hier im sphärischen Dreieck auftretenden doppelschwänzigen Fischblasen sind eine in Westfalen besonders beliebte und verbreitete Form, die zwischen 1420 und 1450 in fast jedem Fenstermaßwerk und ebenso an den Blendmaßwerken der Chorgestühle wiederzufinden ist.[7]) Sehr auffallend sind am Stendaler Domgestühl die Aufsätze der Pultwangen durch je einen sitzenden Propheten (Abb. 16 bis 18). Es ist ein Wangenschmuck, der in dieser Art nur noch einmal an einem etwas früheren Gestühl im Bamberger Dom auftritt. Für die Bildung in Stendal

[7]) L. Behling: Gestalt und Geschichte des Maßwerks, Halle 1944, S. 48—50.

muß wieder der westfälische Einfluß angenommen werden, denn die schon genannten Gestühle in Köln und in Dortmund weisen jeweils zwei sitzende Propheten auf. Diese Form hat sich ganz organisch aus den Pultwangenaufsätzen der frühen rheinischen Gestühle entwickelt, wie es sich über die Chorgestühle des Kölner und Magdeburger Domes verfolgen läßt.

Die damit angedeutete Stellung der Stendaler Gestühle als einen Kreuzungspunkt, an dem sich Elemente des östlichen und westlichen Gestühlstyps treffen, hat ihre Ursache vermutlich in dem Zusammentreffen aus verschiedener Werkstatt-Tradition stammender Schnitzer. Das findet seine Bestätigung in der unterschiedlichen stilistischen Färbung des plastischen Schmuckes. Die stilkritische Untersuchung läßt drei verschiedene Gruppen erkennen und die verschiedene Herkunft der Hauptmeister vermuten.

Lageplan
des Chorgestühls im Dom zu Stendal



Reliefs der hohen Wangen:

I. Erschaffung Evas

II. Berufung Moses vor den feurigen Dornbusch

III. Sündenfall

IV. Brudermord (Kain und Abel)

V. Bileams Esel

VI. Josua und Kaleb mit der Traube

VII. Isaaks Opferung

VIII. Errichtung der ehernen Schlange

a—h stehende Propheten als Bekrönung der hohen Wangen

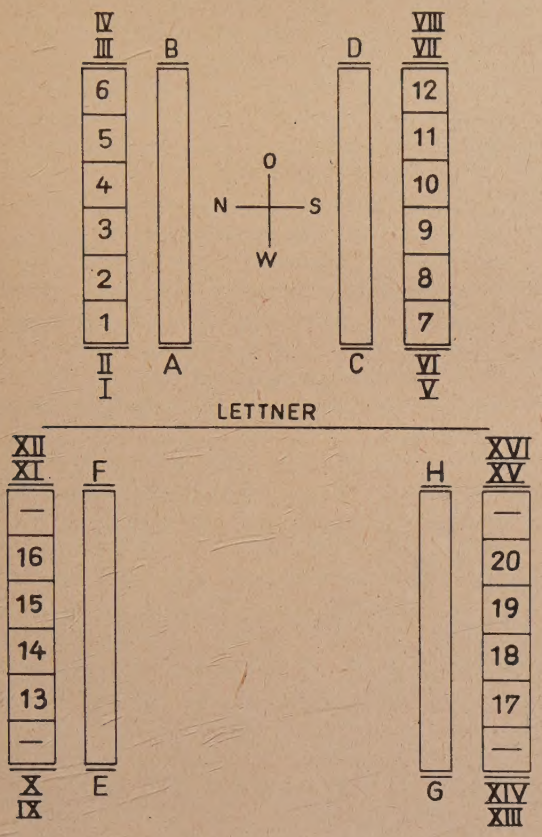
A—H sitzende Propheten mit Spruchbändern als Bekrönung der Pultwangen

Die Misericordien:

1. Löwe
2. Büste einer Frau in Mantel und Kappe
3. Halbfigur eines geigenden Engels
4. Maske
5. Halbfigur eines Mannes mit Sendelbinde
6. Löwe
7. unbekleidete Frau auf einem Ziegenbock reitend
8. Fabeltier mit menschlichem Gesicht
9. Halbfigur eines unbekleideten Mannes
10. Halbfigur eines Mannes mit Redegestus
11. Halbfigur eines hornblasenden Mannes
12. Halbfigur eines springenden Bockes
13. Springender Hund
14. Halbfigur eines lautespielenden Engels
15. Heulender Hund
16. Kopf eines Stieres
17. Maske (neu ergänzt nach Nr. 19)
18. —
19. Maske
20. Maske (neu ergänzt nach Nr. 34)
21. Maske (neu ergänzt nach Nr. 4)
22. Harfespielender Engel
23. unbekleidete Frau auf einem Schwein reitend
24. Löwe
25. Mann mit Narrenkappe
26. Büste einer Frau mit reichem Kopfputz
27. Mann, der den Kopf in ein Fass steckt: Trunksucht
28. Büste eines Mädchens mit runder Haube
29. Halbfigur eines bärtigen Mannes mit Schriftband
30. Halbfigur eines Mädchens mit verschränkten Armen
31. Junger Mann mit einer Stange
32. Halbfigur eines Engels mit Trommel
33. Halbfigur eines bärtigen Alten mit Keule
34. Maske

Lageplan

der Chorgestühle in der Jacobikirche zu Stendal



Reliefs der hohen Wangen:

I. Errichtung der ehernen Schlange
II. Josua und Kaleb mit der Traube
III. Isaaks Opferung
IV. Bileams Esel
V. Joab ermordet Abner
VI. Erschaffung Evas
VII. Berufung Moses vor den feurigen Dornbusch
VIII. Madonna mit Kind
IX. David und Goliath
X. Davids Einzug in Jerusalem
XI. Augustus und die tiburtinische Sibylle
XII. Das Opfer Kain und Abels
XIII. Jakobs Traum
XIV. Jakobs Kampf mit dem Engel
XV. Sündenfall
XVI. Vertreibung aus dem Paradies

Reliefs der Pultwangen:

A Hl. Dorothea
B Hl. Margarethe
C Bischof
D Jacobus d. Ä.
E Hl. Katharina
F Johannes Ev.
G Hl. Andreas
H Hl. Barbara

Die Misericordien:

1. Weibliche Büste
2. Weibliche Büste
3. Kopf einer jungen Frau
4. Kopf eines bärtigen Alten
5. Büste eines jungen Mannes im Profil
6. Maske eines bärtigen Alten
7. Stehender jugendlicher Ritter
8. Büste einer Frau mit Haube
9. Büste eines bartlosen Mannes
10. Büste eines bärtigen Alten im Halbprofil
11. Halbfigur eines Mannes mit Buch
12. Büste eines Mönches
13. Büste einer Frau
14. Unbekleideter Mann steckt seinen Kopf in ein Faß: Trunksucht
15. Sitzender Hund
16. Sitzende, unbekleidete Frau
17. Stehender jugendlicher Ritter
18. Unbekleidete Frau rücklings auf einem Widder sitzend
19. Stehender Jüngling mit Schwert und Stein
20. Teufel mit Fledermausflügeln

Zur Ikonographie

Die scheinbar willkürliche Auswahl nur alttestamentlicher Ereignisse am Gestühl des Domes zu Stendal — an den Gestühlen der Jacobikirche und der Marienkirche durch einige legendäre Szenen ergänzt — und ihre an diesen Gestühlen verschiedene Aufeinanderfolge lassen erkennen, daß nicht ein zusammenhängender alttestamentlicher Zyklus, sondern nach typologischen Gesichtspunkten ausgewählte Themen dargestellt sind. Das heißt, daß die alttestamentlichen Motive

nur als Parallelen für ein neutestamentliches Hauptbild angesehen werden. Die Bibel selbst brachte die ersten Beispiele für diese von den Kirchenvätern entwickelte und im hohen Mittelalter beliebte Denkweise, nach der jedem wichtigen Ereignis im neuen Testament ein ähnliches im alten Testament als Vorbote vorausgeht.

Aus der Wahl der Szenen — einige sonst in der Plastik unbekannte, alttestamentliche und legendäre Begebenheiten — und ihrer Darstellungsform ist ersichtlich, daß hier die im späten Mittelalter verbreiteten typologischen Handschriften, wie die Biblia Pauperum oder das Speculum Humanae Salvationes, als Quelle anzusehen sind. Vermutlich sind diese Handschriften, deren Bilderzyklus das Leben Christi durch parallele Motive aus dem Alten Testament erläutert, in diesem Falle sogar als unmittelbare Bildvorlage vorauszusetzen.

Die direkte Übernahme eines solchen Handschriftenzyklus als Chorgestühlsschmuck findet sich u. a. an einem Gestühl im Dom zu Merseburg, das 1446 von dem Mönch Caspar Schoeckholz angefertigt wurde. Dort ist das neutestamentliche Hauptbild genau wie in der Biblia Pauperum jeweils durch zwei alttestamentliche Antitypen gerahmt. Sonst aber sind an Chorgestühlen häufig nur die alttestamentlichen Szenen zu finden, die als Vorbilder für Christus oder seine Kreuzigung geläufig sind — wie es auch am Salzwedeler Gestühl des 14. Jahrhunderts der Fall ist — und die also auf das Geschehen am Altar, auf das hl. Meßopfer, Bezug nehmen. Nur so ist auch der Sinngehalt der Stendaler Reliefs zu sehen. Aus der als Vorbild dienenden Speculumshandschrift wählte man die alttestamentlichen Bilder ohne das neutestamentliche Bezugsbild und nahm der entstehenden Reihe damit ihren eigentlichen typologischen Charakter. Diese Beschränkung ist als ein Art Abbreviatur hier gestattet, da das den Augen der Laien entzogene Chorgestühl nicht wie der übrige Kirchenschmuck „lectionae laicorum" war. Ähnlich wie auf Emaillekreuzen des 12./13. Jahrhunderts, wo das Kreuz selbst das Hauptbild für die darauf dargestellten Kreuzigungsvorbilder ist, wurden an Chorgestühlen die alttestamentlichen Motive als Antityp zur heiligen Handlung am Altar (hl. Meßopfer = Kreuzigung Christi) verstanden.

Dieses bei Chorgestühlen bis in das 15. Jahrhundert hinein beliebte Festhalten an den symbolisch-typologischen Bilderkreisen der scholastischen Zeit ist auf den Klerus als Auftraggeber und seine in dieser Zeit konservativ-retrospektive Haltung zurückzuführen. Denn während das Heilsprogramm in typologischer Gegenüberstellung für das 12. und 13. Jahrhundert in der Kleinkunst wie auch in den monumentalen Zyklen vorherrschend war, läßt sich seit dem 14. Jahrhundert ein schroffer, fast absoluter Rückgang dieser Bildvorstellungen nachweisen. An ihre Stelle treten Marien-, Passions- und Heiligenzyklen, die in historischer Abfolge erzählt werden, und die aus dem Geiste der Mystik erwachsenden Andachtsbildtypen. Dieser Wandel ist ein Widerschein der gesellschaftlichen Umschichtungen, ein Reflex der wachsenden bürgerlichen Auffassungen. Er äußert sich besonders in den neuen Werkgattungen, den Altären und Tafelbildern, für die in zunehmendem Maße bürgerliche Stifter in Erscheinung traten. Sie bevorzugen fast ausschließlich die unmittelbar erlebbaren und direktverständlichen Szenen aus der Christus-, Marien- und Heiligengeschichte. Die Vorliebe für die historische Abfolge, die auch eine Freude am Erzählen bedeutet, kann dabei als eine Parallele zu den seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sich durchsetzenden realistischen Gestaltungsprinzipien — die am Salzwedeler Mariengestühl aufgezeigt wurden — angesehen werden.

Die alte Typologie lebte in erweiterter und verwilderter Form nur in den von bürgerlichen Elementen nicht so berührten Klosterkreisen weiter, besonders in den dort entstandenen typologischen Handschriften, wie der Biblia Pauperum und dem Speculum Humanae Salvationes. Diese Handschriften sind als Quelle stets nachweisbar, wo im späten Mittelalter noch typologische Darstellungen auftreten. Trotz ihrer großen Verbreitung im späten Mittelalter dienten sie als Bildquelle und Vorlage aber fast ausschließlich nur für einige bestimmte Werkgattungen. Es sind neben Chorgestühlen und Glasfensterzyklen vor allem Werke der Klosterkunst, also Paramente und Freskenzyklen in den Kreuzgängen. In den Klosterkirchen findet man auch Altäre (z. B. Doberaner Klosterkirche) mit typologischen Szenen. Es ist offensichtlich, daß in all diesen Fällen wahrscheinlich der Klerus noch als Auftraggeber fungierte, dessen konservative Haltung sich im Festhalten an dem scholastischen Gedankengut zeigt, während die gleichzeitige vom Bürgertum beeinflußte Ikonographie der Altäre schon die für das 14. Jahrhundert charakteristische Entwicklung von der objektiven Systematik der hochmittelalterlichen Theologie zu einer subjektiven, gefühlsmäßigen Religiosität beobachten läßt.

Darin ist auch die Ursache für die besonders komplizierte und oft schwer erkennbare Programmgestaltung an Chorgestühlen zu sehen, für die in der Regel ein theologisch geschulter Auftraggeber anzunehmen ist; denn gerade für Ge-

stühle kommen Bürger als Stifter selbst im 15. Jahrhundert nur in wenigen Ausnahmefällen (Ulm usw.) vor. Der Grund dafür mag die dem Blick der Gemeinde entzogene Stellung des Gestühls hinter dem Lettner oder der Chorschranke sein. Erst als diese in den spätgotischen Kirchen zuweilen durch ein offenes Gitter ersetzt werden, tritt vereinzelt auch das Bürgertum als Stifter für ein Gestühl auf, wie an dem zu besprechenden des Hans Ostwalt in der Stendaler Marienkirche.

Für die Stendaler Gestühlswerkstatt läßt sich eine bestimmte Handschrift als Vorbild für die Schnitzer bzw. die Auftraggeber nicht feststellen, zumal die erhaltenen Handschriften vermutlich nur einen Bruchteil der im 15. Jahrhundert kursierenden ausmachen.[8]) Die Auswahl der Szenen und ikonographischen Einzelheiten beweisen, daß der in Norddeutschland beliebte Heilsspiegel als Quelle diente. Der Vergleich mit den Bildern dieser Handschrift gibt auch die Möglichkeit zur Deutung einiger sonst nicht erklärbarer Szenen.

Es ist vor allem ein Relief am Gestühl der Jacobikirche zu Stendal, auf dem sich zwei Männer umarmen (Abb. 39). Nur der Vergleich mit den entsprechenden Bildern der typologischen Handschriften klärt eindeutig, daß hier eine Erzählung aus dem 2. Kapitel des Buches Samuel dargestellt ist, wo Joab in der Umarmung heimtückisch seinen Freund Abner ermordet. Typologisch wird diese Szene dem Judaskuß gegenübergestellt: wie Judas Christus umarmt, so umarmt auch Joab Abner, um ihm in der Umarmung meuchlings das Schwert — dem Bibeltext folgend — in den Bauch oder in den Rücken zu stoßen wie auf dem Stendaler Relief, wo nur der Griff des Schwertes noch auf der Schulter Abners sichtbar ist. Es ist eine Darstellung, die sonst in der mittelalterlichen Plastik nicht vorkommt, jedoch in jeder Handschrift der Biblia Pauperum und des Heilsspiegels zu finden ist.

Auch die Gestühlswange in der Stendaler Marienkirche enthält ein für die mittelalterliche Kunst ungewöhnliches Motiv, das sich durch Vergleich mit dem Heilsspiegel als die Legende von der Auffindung des goldenen Tisches deuten läßt (Abb. 46). Zwei Fischer ziehen im Netz den Tisch aus dem Wasser und bringen ihn in den Tempel des Sonnengottes. Diese heidnische Legende wird im Speculum als Vorbild für die Darstellung Mariä im Tempel benutzt. Die mißverstandenen Umbildungen in den verschiedenen Handschriften, in denen manchmal ein Kasten oder Fische an Stelle des Tisches im Netz zu sehen sind, beweisen, daß die Erzählung aus der „Historia Scholastica" schon damals nicht allzu geläufig war.

Abgesehen von diesen ungewöhnlichen Darstellungen dominieren an den Stendaler Gestühlen auch die an anderen Chorgestühlen beliebten Paradigmata für die Kreuzigung: die Opferung Isaaks und die eherne Schlange, und für das Passionsgeschehen: die Erschaffung Evas und die Kundschafter mit der Traube. Es sind aber auch Vorbilder für die Geschehnisse des Lebens, der Geburt und der Versuchung Christi vorhanden, und sogar der Hinweis auf die Mariengeburt durch Bileams Esel ist zweimal zu finden. In ihrer Gesamtheit sind diese alttestamentlichen Bilder hier wie an anderen Gestühlen als symbolisch für die Heilsgeschichte durch den Kreuzestod und seine Darstellung im Sakrament der heiligen Messe anzusehen.

Der plastische Schmuck der Misericordien zeigt bei den Stendaler Gestühlen ausnahmslos figürliche Motive, die sogenannten Drolerien (Abb. 19 bis 36). Genrehaft anmutende Darstellungen, Fabeltiere und Mischwesen wechseln mit Tieren und Masken. Bei einigen von ihnen liegt die Deutung als Personifikation eines Lasters oder einer Tugend nahe, andere lassen sich aus den beliebten und verbreiteten Tierfabeln entlehnt denken, bei vielen muß aber auch — wie so oft bei den Drolerien — eine inhaltliche Deutung offenbleiben. Es lassen sich am Domgestühl stilistisch und motivlich zusammenhängende Vierergruppen herauslösen: vier musizierende Engel, vier Lasterdarstellungen, vier Masken, vier lächelnde Mädchenköpfe u. a. m. Ihre Anbringung ist aber völlig unsystematisch, und es ist anzunehmen, daß sie nur zum Zwecke der Arbeitsteilung unter den einzelnen Mitarbeitern aufgeteilt wurden. Denn hier ist, wie auch an anderen Gestühlen, aus der Abfolge der Misericordien keine programmatische Anordnung zu erkennen. Die zahlreichen Mädchenköpfe (Abb. 19 und 20) der Stendaler Werkstatt wird man durch ihren modischen und üppigen Kopfputz als Dirnen zu deuten haben, da übertriebene Modetrachten in dieser Zeit als anrüchig galten und die Bekämpfung von Luxus und Eitelkeit ein Hauptanliegen der Wanderprediger war. Eine besondere Drastik wird bei den eindeutigen Lasterdarstellungen erreicht, die mehrmals an den Gestühlen zu sehen sind: die Personifikation der Trunksucht und der Unkeuschheit (Abb. 21 bis 23). Das unbekleidete Mädchen auf dem Bock ist eine der beliebtesten Lasterdarstellungen des Mittelalters, deren Herkunft sich aus der Antike, die die Venus auf dem

[8]) E. Breitenbach: Speculum Humanae Salvationes, Straßburg 1930, nennt in seinem Katalog S. 36 Nr. 312 das Fragment einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, die sich in Stendaler Privatbesitz befand, heute aber nicht mehr auffindbar ist.

Bock kennt, herleiten läßt.[9]) Diesen Lastern stehen als positive Typen solche Köpfe wie der Prophet, der Gelehrte mit dem Schriftband, der Mönch oder die Personifikation der Tapferkeit in einem Ritter am Jacobigestühl gegenüber (Abb. 33 bis 35). Die meisten dieser Motive lassen sich wenig variiert durch die Jahrhunderte verfolgen. Immer wieder treten sie an bestimmten Stellen auf (Kapitelle, Konsolen, Handschriftenleisten, Misericordien usw.), das heilige Geschehen rahmend. Auch diese bunte Fabelwelt war ein fester Bestandteil der christlichen Kunst, für den eine Art traditionsgebundener Ikonographie bestand, die durch Musterbücher oder Handschriften vermittelt wurde.

Stilanalyse und Datierung

Die vorstehend als Arbeiten der Stendaler Werkstatt zusammengestellten Gestühle bergen eine so große Fülle von Schnitzereien, daß mehrere ausführende Hände vorauszusetzen sind. Da ein Gestühl als Gebrauchsmöbel sowohl reine Schreinerarbeit als auch in seinem reichen Schmuck die Arbeit geübter Bildschnitzer umfaßt, ist eine Arbeitsteilung üblich, über die uns zahlreiche Urkunden und Rechnungen des 15. und 16. Jahrhunderts Auskunft geben. So wird in dem bekannten Konstanzer Zunftstreit betont, daß der Schreiner nur die Bossen schneidet, während die Schnitzerei von seinen Gehilfen oder anderen Bildhauern ausgeführt wird.[10]) Für Stendal ist die gleiche Arbeitsteilung zwischen Schreinern und Schnitzern nach dem Werkstattgebrauch der Zeit anzunehmen. Daß innerhalb der Schnitzerwerkstatt verschiedene Hauptmeister und Gehilfen tätig waren, geht aus den stilistischen und qualitativen Unterschieden der Reliefs hervor. Es lassen sich einzelne Gruppen zusammenstellen, die aber nicht unbedingt immer verschiedenen Händen zugeschrieben werden müssen, da bei der zeitlichen Abfolge der Gestühle, die im folgenden zu beweisen ist, auch eine Entwicklung der einzelnen Meister möglich ist.

Deutlich lassen sich drei Hauptgruppen erkennen, die zur Vereinfachung im folgenden Meister 1, 2 und 3 genannt werden. Sie alle weisen den sogenannten „weichen Stil" in einer spezifisch norddeutschen Prägung auf. Aber jeder von ihnen vertritt eine bestimmte Phase innerhalb des weichen Stils, so daß sich schon aus dem Stil der einzelnen Schnitzer und ihrem unterschiedlichen Anteil an den einzelnen Gestühlen eine relative Chronologie der Werkstattarbeiten aufstellen läßt.

Meister 1 ist nur am Domgestühl zu Stendal (die vier Reliefs und die Bekrönungen der östlichen Wangen) und am Zweisitz zu Havelberg (Relief der ehernen Schlange) nachweisbar (Abb. 13 und 14). Seine Arbeiten zeigen die altertümlichsten Stiltendenzen: eine auffallende Symmetrie im Aufbau der sehr geschickt in die Felder eingefügten Szenen und das repräsentative Sich-nach-außen-wenden aller Personen. Die Gewänder bestehen aus dicken Wollstoffen, die in schweren Falten zu Boden sacken und wie ein Vorhang flach vor dem Körper liegen, der völlig dahinter verschwindet. Die Gesichter sind entweder von länglich gleichmäßiger Form mit sorgfältigen Modellierungen oder zeigen breite Schädel mit betonten Jochbeinen. Bei der Darstellung der nackten Körper von Adam und Eva (Abb. 14) zeigt sich eine Körperbeherrschung, die in den freier bewegten Gestalten des Sündenfalls in der Jacobikirche (Abb. 44) nicht erreicht wird.

Die Stiltendenzen dieser Gruppe weisen auf eine nördliche Herkunft, die nächste Verwandtschaft zeigt sich an einer Wange des Chorgestühls im Dom zu Bremen[11]) aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert. Ein von dort kommender Meister dürfte auch die Form des östlichen Gestühltypes mitgebracht haben.

Meister 2 sind die übrigen Reliefs, Aufsatzfiguren und der größte Teil der Misericordien am Stendaler Domgestühl und am Havelberger Zweisitz (Abb. 12, 16 bis 18, 19 bis 27) zuzuschreiben. Diese Arbeiten zeigen schon den ausgeprägten weichen Stil. Reichere, aber dünnstoffige Gewandmassen fallen hier in differenzierte, tiefe Falten. Den Havelberger Engeln geben versetzt angeordnete Schüsselfalten eine größere Körperlichkeit. Mit ihren lächelnden runden Gesichtern muten sie nicht wie überirdische Engel an, sondern stellen recht derbe, zugleich liebenswürdige und kecke Mädchen dar. Den gleichen Kopftyp zeigen die zahlreichen Frauenbüsten der Misericordien am Domgestühl. Auch die subtil bearbeiteten männlichen Büsten sowie die Tierdarstellungen (Abb. 26) an diesen Misericordien mit ihren glatten und plastisch gewölbten Modellierungen sind dieser Gruppe zuzurechnen, ebenso die Pultwangenpropheten des Domgestühls (Abb. 16 bis 18) als die qualitätvollsten Arbeiten der Werkstatt.

Eine Weiterentwicklung dieser Gruppe zur Spätphase des weichen Stils zeigt sich an den Wangenreliefs am Gestühl im Chor der Jacobi-

9) R. Hamann: The Girl and The Ram, in: Burlington Magazine LX, 1932, S. 91—97.

10) H. Rottt: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jh., Bd. I, Stuttgart 1933, S. 82—88.

11) V. C. Habicht: Das Chorgestühl des Domes zu Bremen, in: Rep. für Kunstwiss. XXXI., S. 227 ff. Es handelt sich um die dort als Nr. 9 bezeichnete Wange.

kirche (mit Ausnahme der Bileamsdarstellung), am Salzwedeler Katharinengestühl und an einer Wange (Relief mit Christophorus und Berufung Moses) des Stendaler Mariengestühls (Abb. 37 bis 39, 47 bis 49). Diese Arbeiten zeichnen sich durch eine Tendenz zur völligen Füllung des Reliefeldes aus. Das wird entweder durch geschickte Übereinanderstaffelung der Figuren oder durch die Füllung der Fläche mit Boden- und Vegetationsangaben erreicht. Da die einzelnen Figuren groß und in faltenreiche Gewänder gehüllt sind, vermögen sie oft schon selbst das Feld weitgehend zu füllen. Die Komposition ist hier weniger symmetrisch und repräsentativ als vielmehr handlungsbedingt. Die erweiterte Landschaftsangabe, die größere Körperlichkeit der Figuren und ihre Hintereinanderstaffelung bewirken eine räumliche Vertiefung. Unter den stoffreichen Gewändern drücken sich oft schon einzelne Körperteile durch. In der reichen und vielteiligen Faltenführung fällt die häufige Verwendung parallel ineinanderliegender Falten auf, die ein Kennzeichen der Spätphase des weichen Stils sind. Die Gesichter sind sehr differenziert und sorgfältig durchmodelliert; man findet breitknochige derbe neben betont schmalen durchgeistigten Köpfen. Nur die Misericordien des Jacobi-Chorgestühls zeigen als Parallelen zum Domgestühl einen immer wiederkehrenden gleichen Typ mit breit geschlitzten Augen, der an eine zweitrangige Hand denken läßt. Bei allen Personen fallen die schmalen, langfingerigen Hände in einer sehr sorgfältigen Ausführung auf.

Da dieser Gruppe auch die Gestühlswangen aus der Salzwedeler Katharinenkirche anzuschließen sind, die den rheinisch-westfälischen Wangenaufbau zeigen, wird man bei dem Hauptmeister am ehesten eine westliche Schulung vermuten. Seine Figuren wirken leichter und eleganter als die bäurisch-derben Gestalten der Gruppe 1. Der Typ der Pultwangen-Propheten im Stendaler Dom läßt an die Propheten des Kölner Andreasgestühls denken, das als Vorbild für den Gestühlsaufbau genannt wurde. Die Ähnlichkeit mit dieser und anderer Kölnischer Plastik der gleichen Stilstufe ist aber nicht so groß, um ihn dort selbst nachweisen zu können. Die Herkunft aus dem rheinisch-westfälischen, vielleicht sogar niederländischen Raum ist für ihn aber wahrscheinlich.

Meister 3 vertritt die späteste Phase des schon erstarrenden weichen Stils. Seine Arbeiten sind damit die jüngsten der Werkstatt und lassen sich besonders deutlich herauslösen. Es sind die beiden Gestühlsreihen in den Seitenschiffen der Jacobikirche (mit Ausnahme der Pultwangen), zwei Reliefs in der Marienkirche (Hl. Sebastian und die Auffindung des goldenen Tisches) und die Pultwangen im Chor der Jacobikirche (Abb. 40 bis 46). Charakteristisch für diese Gruppe ist die Bevorzugung überschlanker, graziler Gestalten, die die Felder nie ganz ausfüllen. Sie sind mit Vorliebe weit auseinandergestellt, so daß große freie Flächen zwischen ihnen leer bleiben, denn auf landschaftliche Hintergründe wird völlig verzichtet; die sparsame Bodenangabe ist auf einige dünne Platten beschränkt. Besonders auffallend sind die eckigen, gezierten Bewegungen der Personen. Gern sind überkreuzte Beine dargestellt oder stark abgespreizte Spielbeine, so daß durch diesen labilen Stand die schon in den überlängten Proportionen angedeutete Manieriertheit der Gestalten verstärkt wird. Häufig sind die Figuren in einer C-Kurve gebogen, in die auch der geneigte Kopf und das abgespreizte Spielbein miteinbezogen sind. Die bevorzugten modisch-knappen Gewänder mit den eng anliegenden Beinlingen, der vorgewölbten Brust und der eingeschnürte Taille unterstreichen das gezierte Auftreten. Bei den langen, weiten Gewändern der Frauen und Engel werden stets durchlaufende Faltenlinien verwendet, die auch das Schlanke unterstreichen. Ungegürtet laufen sie bis zum Boden, wo sie kelchförmig auseinanderfließen. Der Körper darunter wird negiert. Diese „Schönlinigkeit" in der Gewandung der weiblichen Personen ist der bewußte Gegensatz zu dem Eckig-Gespreizten in der Darstellung der Jünglinge. Eine Tendenz zur flächenhaften, unräumlichen Gestaltung zeigt sich in der immer bevorzugten Frontalstellung. Die fast theatralisch-effektvollen Bewegungen finden in den Gesichtern keinen Widerhall. Der in der Wiedergabe verschiedener Körperbewegungen versierte Schnitzer vernachlässigt die Köpfe. Roh und unbeholfen in der Bearbeitung und wenig ausdrucksvoll benutzt er kaum variiert stets gleiche Typen, und auch diese sind Entlehnungen aus den qualitätvolleren Arbeiten der anderen Meister am Dom- und Jacobigestühl.

Die Misericordien des Gestühls im Seitenschiff der Jakobikirche verzichten auf die an den anderen Gestühlen der Werkstatt beliebte Anbringung von Büsten und Köpfen (Abb. 35 und 36). Es sind — mit einer Ausnahme — ganzfigurige Darstellungen, die die gleiche Vorliebe für gezierte, übertriebene Bewegungen und Stellungen wie die Relieffiguren zeigen. Auch der an diesem Gestühl verwendete Maßwerkschmuck zeigt gegenüber dem im Chor verwendeten eine spätere Stilstufe: dürre, sperrige Fischblasenformen. Diese bizarren und sehr variablen Ornamente entsprechen ganz dem plastischen Stil dieser Gruppe. Er hat seine zeitliche Parallele

in dem inschriftlich 1446 datierten Gestühl des Caspar Schoeckholz im Merseburger Dom, bei dem bereits erste eckige Faltenbrechungen hinzukommen. Noch näher stehen der Handschrift dieses Schnitzers zwei etwas früher entstandene Gestühlswangen im Güstrower Dom, so daß man danach auch für diesen jüngsten Meister eine norddeutsche Herkunft vermuten kann.

Diese an Hand der Stilkritik festgestellte zeitliche Abfolge der Schnitzer und ihrer Werke kann durch die Baudaten der Kirchenneubauten bestätigt werden. Da der altertümliche Meister nur am Havelberger Zweisitz und am Domgestühl zu Stendal nachzuweisen ist, müssen sie als die ältesten der Reihe angesehen werden, zumal sie auch die altertümlichsten Ornament- und Maßwerkformen der Werkstatt aufweisen. Die Hauptreliefs sind hier noch spitzbogig gerahmt, während man am Jacobi- und Mariengestühl schon die rechteckige Form wählte. Auch in den Bekrönungen des Domgestühls zeigt sich noch eine steile gotische Vertikaltendenz. Einen Anhaltspunkt für die Datierung dieses Gestühls gibt das Chorweihedatum 1429 des Domneubaues. Da in der Architektur durch nicht zum Boden geführte Dienste und weggelassene Plattenfriese das dort aufzustellende Gestühl berücksichtigt wurde, ist anzunehmen, daß es gleichzeitig oder zumindest sofort nach der Fertigstellung des Chores gearbeitet wurde und damit gegen 1430 entstanden ist.

Der Havelberger Zweisitz weist im stilistischen Vergleich keinen zeitlichen Unterschied zum Domgestühl auf. Da aber die großen Havelberger Engel an den Misericordien des Domgestühls von einer Gehilfenhand wiederholt wurden, scheint der Zweisitz das etwas frühere Werk und ebenfalls um oder wenig vor 1430 anzusetzen zu sein.

Durch das Baudatum der Stendaler Marienkirche (1434—1447) wird der stilistische Befund der dortigen Gestühlsplastik als eine Spätphase des weichen Stiles erhärtet. Auch der ornamentale Dekor an den Gestühlen der Meister 2 und 3 zeigt fortschrittlichere Formen gegenüber dem Domgestühl. Die Spitzbögen sind durch Rund- und Kielbögen oder waagerechte Abschlüsse ersetzt, in denen sich eine anti-gotische Tendenz zeigt, die dem „Frühnaturalismus" der derben Engelgestalten und Propheten des Meisters 2 entspricht. Die Verfeinerung und Schönlinigkeit des Meisters 3 löst diese Stilstufe ab und bedeutet eine Rückkehr zu höfischen Idealen. Es künden sich darin bereits die „neogotischen"[12]) bizarren Formen der zweiten Jahrhunderthälfte an. Doch selbst bei der Vorliebe für die höfisch-repräsentative Darstellung in vielen seiner Szenen ist eine zunehmende Profanisierung zu bemerken. Sie zeigt sich besonders in dem Relief des Sündenfalls, der am Jacobigestühl wie eine Genreszene anmutet (Abb. 44). Auch die Vergrößerung des Personenkreises an den späteren Gestühlen läßt eine neue Freude am Erzählen sichtbar werden.

Die Tätigkeit der Schnitzwerkstatt kann man also annähernd auf die Zeit von 1425 bis 1445 eingrenzen. Als ihre Arbeiten lassen sich nur die angeführten Gestühle nachweisen. Die weichstiligen Altäre, die in der Altmark erhalten sind, weisen deutlich andere Stiltendenzen auf und erreichen nicht die Qualität der Gestühlsmeister. Diese Feststellung sowie die Fülle der Gestühle, die in dem kurzen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren geschaffen wurde, beweisen, daß sich hier eine Werkstatt auf Gestühle spezialisiert hatte. Nach dem Handwerksbrauch der Zeit ist anzunehmen, daß der Unternehmer der Gestühlswerkstatt wahrscheinlich ein einheimischer Schreiner war, der vorübergehend mehrere auswärtige Schnitzer beschäftigte, da eigene Kräfte, die diesen Aufträgen genügt hätten, nicht vorhanden waren.

Als letzte Ausläufer der Gestühlswerkstatt erweisen sich eine Wand von der Holzvertäfelung der Ratsstube zu Stendal sowie das Chorgitter der Marienkirche in Stendal, in das ein Figurenzyklus des 13. Jahrhunderts eingefügt ist. Beide Werke entstammen der gleichen heimischen Schreinerwerkstatt, die die Nachfolge der Gestühlswerkstatt antritt, ihr aber in der Qualität des plastischen Schmuckes unterlegen ist. Die Schnitzer nahmen sich, insbesondere für die Rathauswand, die Skulpturen der Gestühle zum Vorbild und wandelten sie dem Zeitstil entsprechend um. Die kleinen Figürchen haben aber hier keine Eigenbedeutung mehr, sie gehen unter in der Fülle des Ornamentalen. Der Reiz dieser Schnitzwerke liegt in dem — vermutlich schon nach Ornamentstich oder -schnittvorlagen geschaffenen — vegetabilischen Dekor, der alle Teile überflutet. Durch den stilistischen Vergleich beider Arbeiten ergibt sich für das Chorgitter eine Entstehungszeit um 1460/70 entsprechend der inschriftlichen Datierung der Rathauswand um 1467.

Die Gestühle des frühen 16. Jahrhunderts

Am Vorabend der Reformation entstanden in der Altmark noch zwei Chorgestühle, die aber

12) Die Benutzung der Termini „Frühnaturalismus" und „Neogotik" als Stilphasen des 15. Jh. erfolgt nach R. Hamann: Geschichte der Kunst Bd. II, Berlin 1959, S. 369 ff.

in der Qualität des figürlichen Schmuckes nicht mehr an die früheren Gestühle heranreichen. Besonderes Interesse verdient nur das Gestühl im Chor der Marienkirche zu Stendal (Abb. 50 bis 53), das einige Besonderheiten aufweist. Es ist eine Bürgerstiftung — ein für Chorgestühl seltener Fall. Vermutlich war das weitmaschige Chorgitter von 1460/1470, das den Blick in den Chor freigibt, mit ein Anlaß für die Kirchenältesten, das nur etwa 60 Jahre alte Vorgängergestühl durch ein neues, ihrem Geschmack gemäßes zu ersetzen. Es trägt daher an hervorragender Stelle die Namen und Wappen der bürgerlichen Auftraggeber und des ausführenden Handwerksmeisters. Eine Inschrift an der Hauptwange, vom Schiff aus sichtbar, nennt das Entstehungsjahr 1508, die vier Stendaler Bürger und Kirchenältesten als Stifter und den Meister Hans Ostwalt als Verfertiger des Gestühls. Dieser Meister stellt sich selbst außerdem kniend mit seinem Werkzeug vor der Annaselbdritt auf der anderen Hauptwange dar (Abb. 51). Hinzu kommt eine Reihe von Wappen am Baldachin des Dorsals, von denen die meisten als Hausmarken der reichsten Stendaler Familien identifiziert werden können. Sie kennzeichnen hier aber noch nicht die einzelnen Sitze, denn vor Einführung der Reformation — und das war in Stendal erst 1540 — ist der Chor noch ausschließlich der Priesterschaft vorbehalten.

Das ikonographische Programm unterscheidet sich grundlegend von dem des Vorgängergestühls, dessen Reste unter der Orgelempore als Arbeiten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt wurden. Waren dort noch die alttestamentlichen Bilder aus dem Speculum gewählt, so sind hier die volkstümlichen Lieblingsheiligen, die Annaselbdritt und der in der Altmark besonders beliebte hl. Nikolaus, dargestellt, ergänzt durch die vier Kirchenväter und die Evangelistensymbole als Pultwangenaufsätze. Qualitativ stehen diese Figuren hinter der Werkstatt aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zurück. Die Schönheit des Gestühls liegt nur in dem ornamentalen Ritzdekor, der sich besonders an den Rückwänden des Dorsals, zum Chorumgang hin, reich entfaltet (Abb. 53). Ein geflochtener niedriger Zaun, in dem sich Phantasievögel tummeln, umzieht den Binnenchor, und darüber wechseln Schriftbänder mit lilienartigen Blüten. Die Motive dieser Ritzornamentik sind sicher auch frühen Ornamentstichen, die in dieser Zeit beliebt waren, entnommen worden. Neu und einzig dastehend ist dagegen die Idee, mit dieser Umzäunung den Binnenchor dieser Marienkirche gleichermaßen zum Paradiesgärtlein, zum „hortus conclusus" des hohen Liedes, zu machen. Es ist noch am Vorabend der Reformation ein Zeichen für den im ganzen späten Mittelalter so ausgeprägten Marienkult.

Das Mariengestühl ist sonst in seiner geringeren Qualität ein Beispiel für den Niedergang der altmärkischen Städte, der in dieser Zeit schon eingesetzt hatte. Das noch spätere Gestühl in der Salzwedeler Mönchskirche (Abb. 54 und 55) verzichtet schließlich auf jeden figürlichen Schmuck. In seinem ornamentalen Formenschatz zeigt sich die letzte Phase der Spätgotik mit der Umformung aller geometrischen Maßwerkformen in vegetabilische Gebilde. Beide Gestühle kennzeichnen den Abschluß der mittelalterlichen Chorgestühlsentwicklung, der durch die Reformation gegeben ist.

Eine neue Blüte des Chorgestühls in barocker Zeit blieb allein den katholischen Gegenden in Süd- und Westdeutschland vorbehalten.

Als Ergebnis der Untersuchung ergeben sich folgende Thesen für die altmärkische Plastik des 13.—15. Jahrhunderts und die Stellung der altmärkischen Gestühle:

1. Die Altmark verdankt ihre Blütezeiten im 13. und 15. Jahrhundert dem im großen Maße betriebenen Fernhandel. Infolge ihrer geographischen Lage ist sie ein Umschlags- und Durchgangsgebiet zwischen West und Ost, Nord und Süd. Die wirtschaftlichen Verbindungen wirken sich maßgeblich in der Kunst der Altmark aus. In ihr dominieren Einflüsse der benachbarten Landschaften. Eine ausgesprochen bodenständige „altmärkische" Plastik gibt es in der behandelten Zeit nicht.
2. Die Einflußbereiche wechselten mit der Bedeutung der benachbarten Gebiete in wirtschaftlicher, politischer und künstlerischer Hinsicht. Für das 13. Jahrhundert ist eine enge Beziehung zu Magdeburg und dem niedersächsischen Kunstkreis (Harz) unverkennbar. Seit dem 14. Jahrhundert treten westfälische und rheinische Anregungen in den Vordergrund. Verwandtschaft besteht auch zu den nördlich angrenzenden Gebieten. Das gilt besonders für das frühe 15. Jahrhundert, so daß die dem weichen Stil angehörende Stendaler Gestühlsplastik als „Norddeutsch" bezeichnet werden kann.
3. Die altmärkischen Gestühle nehmen in ihrer Anlage und ihrem Aufbau eine Mittlerstellung zwischen der nördlich-östlichen und der westlichen Gestühlstradition ein. Sie vertreten den für Norddeutschland charakteristischen geschlossenen Gestühlstyp, der aber im

Sinne des rheinischen offenen Types modifiziert wird. An dem Verschmelzungsprozeß beider Typen wird die Altmark (neben dem hessischen Gebiet) einen wesentlichen Anteil gehabt haben.

4. Das bei Chorgestühlen bis in das 15. Jahrhundert hinein zu beobachtende Festhalten an symbolisch-typologischen Bilderkreisen der scholastischen Zeit ist auf den Einfluß des Klerus als Auftraggeber und seine konservativ-retrospektive Haltung in dieser Zeit zurückzuführen. Er bediente sich dabei der typologischen Handschriften als Quelle und Bildvorlage. Trotzdem setzte sich auch in der Chorgestühlsplastik die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnende bürgerliche Kunstauffassung durch. Es ist der Anfang einer wirklichkeitsgetreuen Widerspiegelung der Umwelt, die sich zunächst in einer neuen Körperauffassung (Salzwedeler Mariengestühl) und dann in der Ausgestaltung des gegebenen Vorwurfs durch genrehafte Züge, Verräumlichung und Landschaftsangabe (Stendaler Reliefs) zeigt. Parallel zu diesen neuen Gestaltungstendenzen kann man an den auf bürgerliche Auftraggeber zurückgehenden Altarstiftungen andere ikonographische Programme finden. Vorherrschend sind hier die unmittelbarer verständlichen Marien-, Passions- und Heiligenzyklen, die in historischer Abfolge erzählt und oft in das zeitgenössische Leben transponiert werden.

Verzeichnis der Abbildungen

Chorgestühle im Dom zu Havelberg:

1 Gestühlsreihe des 13. Jahrhunderts an der Nordseite
2 Gestühlsreihen des 13. und 14. Jahrhunderts an der Südseite
3 Details vom Gestühl des 13. Jahrhunderts

Chorgestühle in der Marienkirche zu Salzwedel, um 1360:

4 Synagoge und törichte Jungfrau
5 Ecclesia und kluge Jungfrau, Rückansicht
6 Moses und Aaron vor der ehernen Schlange
7 Krönung Mariä
8 David und Goliath
9 Pultwange mit stehendem Propheten

Chorgestühl im Dom zu Stendal, um 1430:

10 Blick auf die südliche Gestühlsreihe
11 Bileams Esel
12 Berufung Moses vor dem feurigen Dornbusch
13 Sündenfall
14 Opferung Isaaks
15 Wangenrückseite mit Kain und Abel (Brudermord)
16 Prophet als Pultwangenbekrönung
17 Prophet als Pultwangenbekrönung
18 Prophet als Pultwangenbekrönung

Misericordien:

19 Mädchenbüste
20 Mädchenbüste
21 Personifikation der Unzucht
22 Personifikation der Unzucht
23 Personifikation der Trunksucht
24 Mann mit Narrenkappe
25 Maske eines bärtigen Alten
26 Löwe
27 Mann mit Sendelbinde
28 Fabelwesen mit Menschengesicht
29 Engel mit Harfe

Chorgestühle in der Jacobikirche zu Stendal, um 1440

Misericordien:

30 Büste einer Frau
31 Büste eines Manne im Profil
32 Büste einer Frau
33 Büste eines bärtigen Alten
34 Büste eines Mönches
35 Jugendlicher Ritter
36 Personifikation der Trunksucht
37 Berufung Moses vor den feurigen Dornbusch
38 Errichtung der ehernen Schlange
39 Joab ermordet Abner
40 Bileams Esel
41 Davids Einzug in Jerusalem
42 Vertreibung aus dem Paradies
43 David und Goliath
44 Sündenfall

Wangenreliefs eines Gestühlsrestes in der Marienkirche zu Stendal, um 1440:

45 Marter des heiligen Sebastian
46 Legende von der Auffindung des goldenen Tisches
47 Heiliger Christophorus
48 Berufung Moses

Gestühlswangen im Danneil-Museum zu Salzwedel, um 1430:

49 Kopf einer Heiligen

Gestühl des Hans Ostwalt in der Marienkirche zu Stendal, um 1508:

50 Nördliche Eingangswange mit Annaselbdritt
51 Detail der Wange mit dem Selbstbildnis des Meisters
52 Südliche Wange mit dem heiligen Nikolaus und Stifterinschrift
53 Rückseite des Dorsals

Chorgestühl der Mönchskirche zu Salzwedel, um 1520:

54 Detail der Tür im Dorsal
55 Blick auf die nördliche Gestühlsreihe

Fotonachweis:

Abb. 2 und 3 nach Bau- und Kunstdenkmäler der Mark Brandenburg, Bd. I, Teil 1 Westprignitz, Berlin 1909

Abb. 1 und 50 Staatliche Fotothek Dresden

Abb. 16, 17, 18 Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität zu Berlin

Abb. 37 bis 48 Altmärkisches Museum zu Stendal

Alle übrigen Fotos sind Aufnahmen der Verfasserin

Zusammenfassung

HANNELORE SACHS:

Die mittelalterlichen Chorgestühle in der Altmark und in Havelberg

Die vorliegende Arbeit zeigt die Stellung der altmärkischen Chorgestühle innerhalb der deutschen Chorgestühlstypen auf. Die stilkritische Untersuchung dient der Datierung, der Aufdekkung von Werkstattzusammenhängen und weist als Einflußbereiche auf die nördlich und westlich benachbarten Gebiete hin. Im ikonographischen Teil wird die Programmgestaltung an Chorgestühlen, die Frage der Auftraggeber und die Bedeutung der Typologie im späten Mittelalter behandelt.

ХАННЕЛОРЕ ЗАКС:

Средневековые хоровые седалища в церквах земли Альтмарка и города Хафельберга

Данная работа раскрывает место хоровых седалищ в церквах земли Альтмарка среди различных видов хоровых седалищ в Германии. Критический анализ стилей дает возможность точной датировки, раскрытии взаимосвязей между отдельными мастерскими и устанавливает влияния, идущие из соседних северных и западных областей. В иконографической части автор занимается вопросом программы художественного оформления деревянного скульптурного убранствана хоровых седалищах, вопросами роли заказчиков и значения типологии в позднем средневековье.

HANNELORE SACHS:

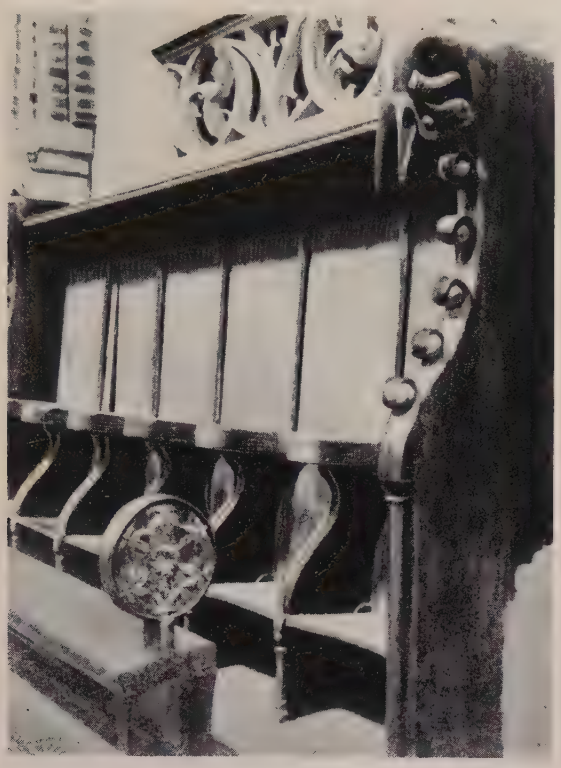
The medieval choir stalls in the Altmark and at Havelberg

The present paper explains the position of the choir stalls of the Altmark among the German types of choir stalls. The examination of the styles serves to date the works, to reveal workshop connections and to point out influences from the adjacent regions in the North and West. The iconographic part deals with the programme of choir stalls, with the question of the people who commissioned them, and with the significance of typology in the later Middle Ages.

HANNELORE SACHS:

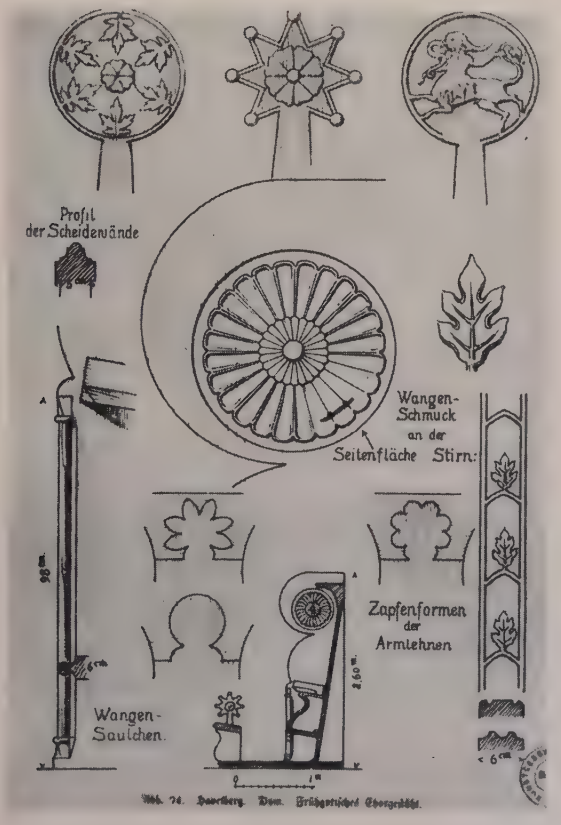
Les stalles d'église du Moyen Age dans l'Altmark et à Havelberg

Le présent article démontre la position qu'occupent les stalles d'église dans l'Altmark parmi les types de stalles allemands. Cette étude d'analyse de style a pour but de dater les stalles, et de dévoiler les rapports existant entre différents ateliers. L'auteur cite comme sphère d'influence les régions avoisinantes au nord et à l'ouest. Dans la partie iconographique, l'auteur s'occupe du programme des stalles, puis de la question de savoir quels étaient les commettants, ainsi que de l'importance de la typologie à la fin du Moyen Age.



1

2



3

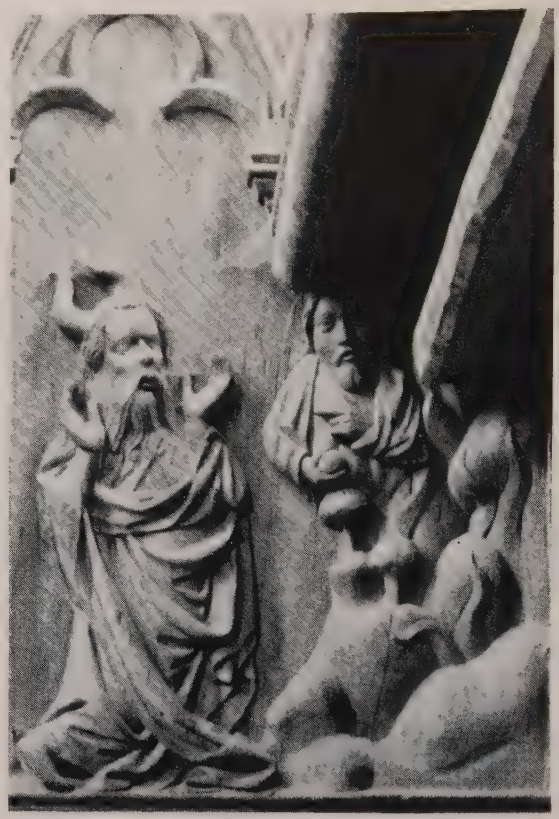
Chorgestühle im Dom zu Havelberg
1 Gestühlsreihe des 13. Jh. an der Nordseite
2 Gestühlsreihen des 13. und 14. Jh. an der Südseite
3 Details vom Gestühl des 13. Jahrhunderts

4—7 Wangenreliefs vom Chorgestühl in der Marienkirche zu Salzwedel, um 1360

8—9 Wangenreliefs vom Chorgestühl in der Marienkirche zu Salzwedel, um 1360

10 Chorgestühl im Dom zu Stendal, um 1430, Blick auf die südliche Gestühlsreihe

11



12

13

11—13 Wangenreliefs vom Chorgestühl im Dom zu Stendal, um 1430

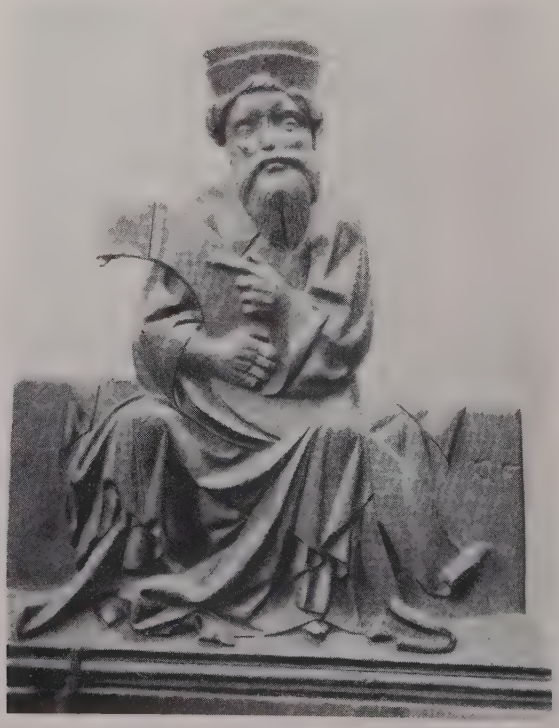
14 Opferung Isaaks

Wangenrelief vom Chorgestühl im Dom zu Stendal, um 1430

15

16

15—17 Wangenrückseite und Pultwangenbekrönungen vom Chorgestühl im Dom zu Stendal, um 1430



17

18 Sitzender Prophet
Pultwangenbekrönung vom Chorgestühl im Dom zu Stendal, um 1430

19

20

21

22

19—22 Misericordien des Chorgestühls im Dom zu Stendal, um 1430

23

24

25

26

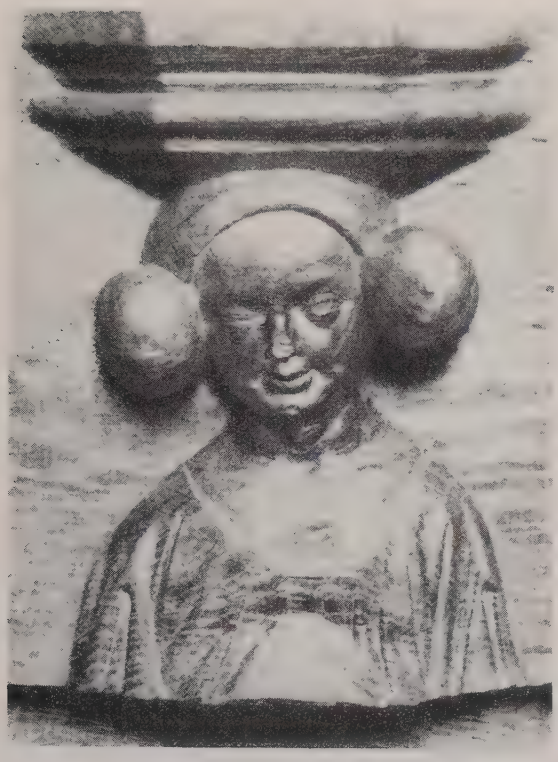
23—26 Misericordien des Chorgestühls im Dom zu Stendal, um 1430

27

28

29

27—29 Misericordien des Chorgestühls im Dom zu Stendal, um 1439



30

31

32

30—32 Misericordien der Chorgestühle in der Jacobikirche zu Stendal, um 1440

35

36

33—36 Misericordien der Chorgestühle in der Jacobikirche zu Stendal, um 1440

37 Berufung Moses

Wangenrelief vom Chorgestühl in der Jacobikirche zu Stendal, um 1440

38

38—40 Wangenreliefs des Gestühls im Chor der Jacobikirche zu Stendal, um 1440

41

42

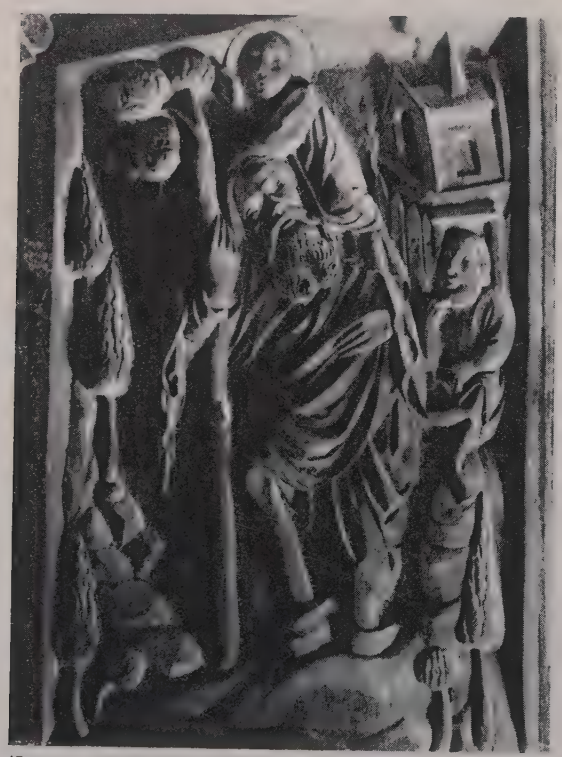
43

44

41—44 Wangenreliefs des Gestühls im Seitenschiff der Jacobikirche zu Stendal, um 1440

45

46



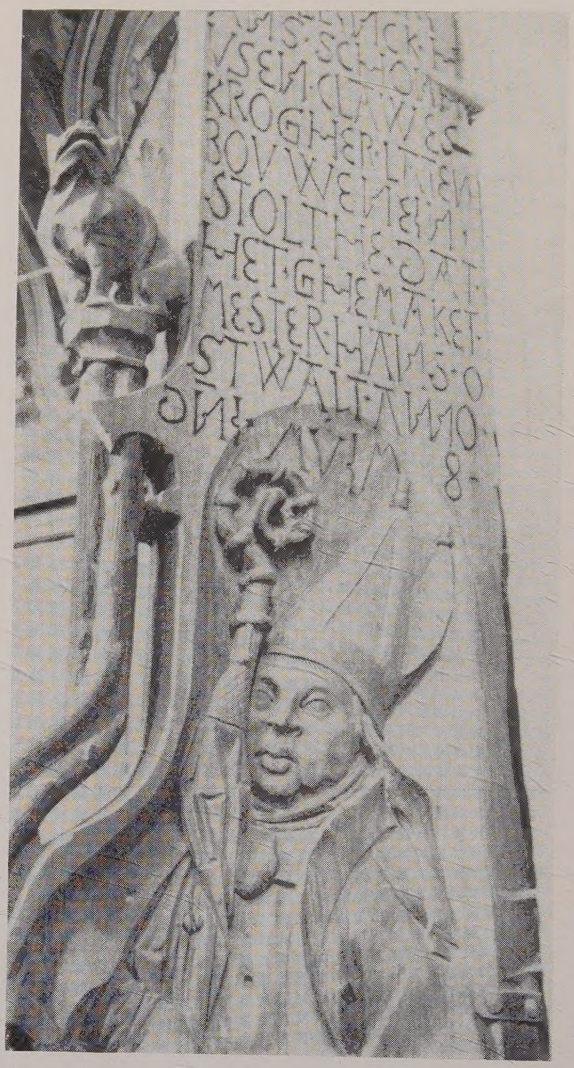
47

48

45—48 Wangenreliefs eines Gestühlsrestes in der Marienkirche zu Stendal, um 1440

49 Kopf einer Heiligen von einer Gestühlswange im Danneil-Museum zu Salzwedel, um 1430

50



52

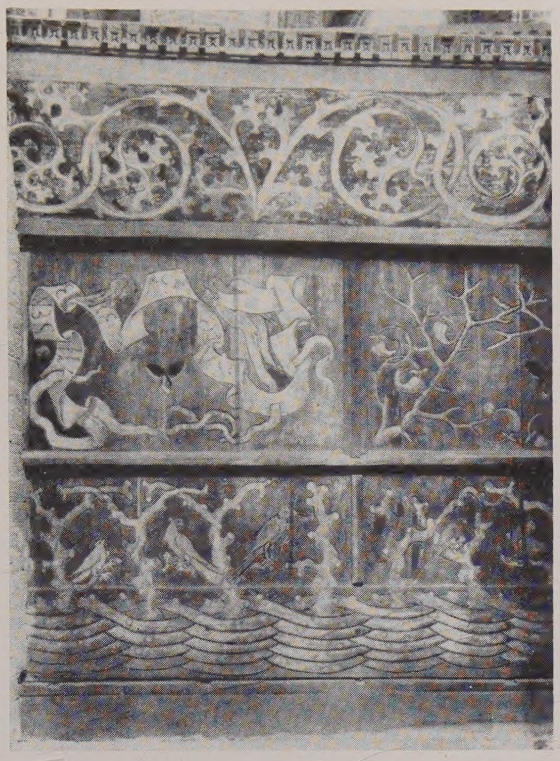
51

Gestühl des Hans Ostwalt in der Marienkirche zu Stendal, 1508

50 Nördliche Eingangswange mit Annaselbdritt

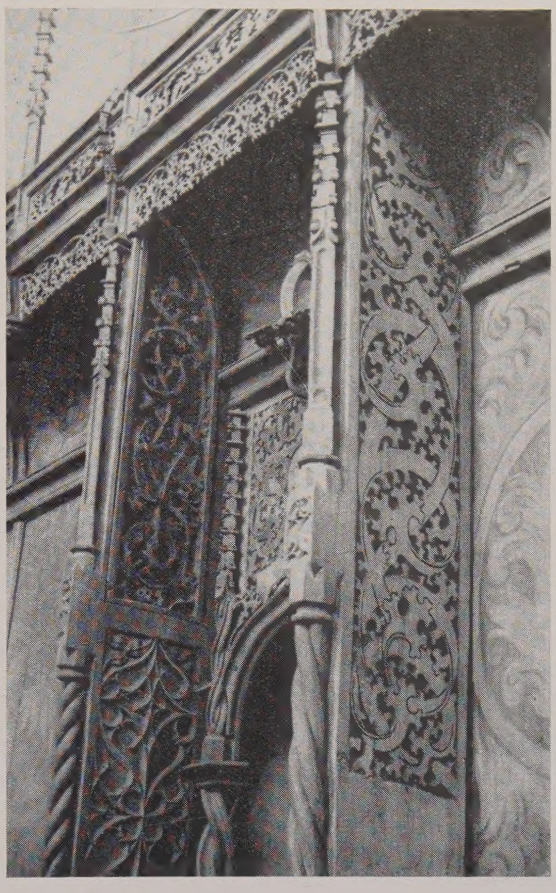
51 Detail der Wange mit dem Selbstbildnis des Meisters

52 Südliche Eingangswange mit hl. Nicolaus und Stifterinschrift

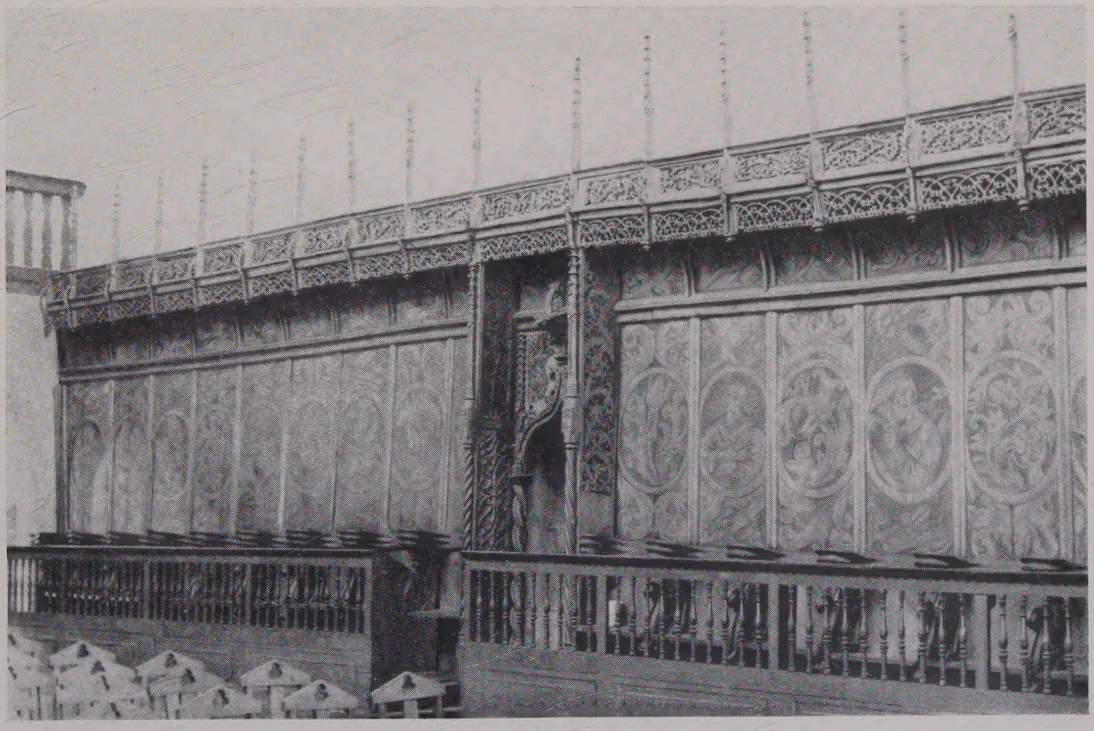


53

53 Gestühl des Hans Ostwalt in der Marienkirche zu Stendal, Rückseite des Dorsals, um 1508



54



55

54/55 Chorgestühl der Mönchskirche zu Salzwedel, um 1520